

## LÍNGUA, LITERATURA E ENSINO, Maio/2009 – Vol. IV

### O ACERTO DE CONTAS COM A AUSÊNCIA: O ESPAÇO DE MONOLOGUE NA OBRA DE HAROLD PINTER

Fábio Roberto, MARIANO

(Orientador): Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson

**RESUMO:** Análise de algumas importantes características da obra teatral do autor britânico Harold Pinter, tendo como ponto de partida uma leitura da peça *Monologue*, de 1972. O objetivo visado não é apenas um olhar isolado para a obra, mas sim a inserção desta numa visão mais global dos trabalhos de Pinter, atestando sua relevância nos estudos sobre o dramaturgo.

**Palavras-chave:** Estudos Literários; Dramaturgia inglesa; teoria literária; Harold Pinter; *Monologue*.

*Monologue* é a peça menos comentada de Harold Pinter. Os próprios comentários da obra do dramaturgo não passam, por vezes, de tentativas dos críticos de tornar a realidade exposta nas peças menos dolorosa através de algum tipo de marginalização<sup>1</sup>. As diversas formas encontradas por esses críticos para escapar da experiência profundamente dura oferecida pelo dramaturgo ao leitor/expectador são o assunto de alguns dos seus críticos mais recentes, e poderiam ocupar páginas e páginas de trabalhos acadêmicos. Não é essa a proposta do presente artigo, que pretende lançar um olhar despido da vontade de marginalização e de fuga da experiência a uma peça que, apesar da curta duração e da negligência crítica pela qual passa, carrega em si aspectos extremamente relevantes dentro da obra de Pinter.

*Monologue* é uma peça curta, com dez páginas e cuja encenação demora em média dez minutos. Há, no palco, um homem sentado numa cadeira que se refere a uma cadeira vazia. Como nos debates políticos, onde sentimos a ausência do candidato representado pela cadeira vazia que carrega seu nome, sabemos também que, se é possível articular nesses termos, a ausência da pessoa a quem a personagem se refere também se faz presente: o melhor amigo da personagem. Há ainda uma terceira pessoa, que completa uma espécie de triângulo amoroso (como podemos ver em falas como “*Now you’re going to say you loved her soul and I loved her body.*”) já quebrado. O vértice desligado, que ficou à deriva, sem o amigo com quem discutia literatura, com quem praticava

---

<sup>1</sup> Martin Esslin, autor de *Theatre of Absurd*, é talvez o maior exemplo dessa crítica.

seus esportes e jogos, e também sem a garota cujo amor ambos compartilhavam, é exatamente o homem presente. Para entender quem são as personagens ausentes, se faz necessário um mergulho na poética pinteriana.

O primeiro e talvez mais característico recurso estético de Pinter é a utilização da pausa nos textos. O expectador/leitor é colocado diante de uma peça em que não há apenas o que é falado, mas aquilo que não é falado, porém sentido. O que acontece nos espaços de tempo em que as personagens não se comunicam verbalmente não é apenas uma espera; há uma reação das personagens. Algo se processa, e o que mais perturba é que sentimos a tensão dentro de cada pausa. Se o monólogo fosse apenas uma fala longa e corrida o tipo de relação entre o homem que fala e as palavras que diz seria completamente diferente. Quando parar de falar? Quando resguardar o sagrado silêncio, parte integrante de qualquer culto religioso e inerente a qualquer sociedade? O que sabemos com certeza é que na situação da suspensão da fala algo acontece, e o que acontece em *Monologue* é a força de cada um daqueles pedaços cortados por pausas e silêncios. É impossível dizer tanta coisa sem sentir o que em primeiro momento é a falta, mas que traz algo mais complexo que apenas a falta das duas pessoas a quem a personagem se refere. É a própria relação entre eles revisitada, considerada do ponto de vista daquele que não pôde compartilhar o universo onde estão as duas personagens referidas. E sem as pausas, não há esse sentimento; há apenas um depoimento. Ou ainda vários depoimentos em um: o de identificação, onde “*my spasms could be your spasms*”; o de ressentimento, pois “*I feel for you. Even if you feel nothing... for me.*”; e finalmente, o de uma auto-afirmação, em que a personagem diz “*But now I’m sparking, at my peak, up here, two thousand revolutions a second, every living hour of the day and night*”. Poder-se-ia citar a enorme torrente de sentimentos, de memórias (complicadíssimas, cuja natureza merece atenção especial) e de relações que ocorrem nas palavras que constituem a fala; mas tudo isso perderia seu peso não fossem aquelas pausas. Não estamos diante de um depoimento, de uma declaração. Não é um fluxo de consciência. Cada palavra tem um peso, que não cabe medir. O homem que as diz já o fez antes de dizê-las. Sabe, e talvez soubesse há muito tempo, com quais termos precisava conversar com aquela cadeira vazia. E no entanto sabe a diferença entre dizer e guardar. Por isso *diz*, e principalmente, por isso tem de parar de dizer em certos momentos.

Outra coisa que salta aos olhos, especialmente quando se tem contato com outras peças de Pinter<sup>2</sup>, é a temática da memória e o tipo de trabalho que se faz a partir dela. Presente desde a primeira peça, a relação das personagens com sua versão do passado é sempre problemática. Em *Old Times* uma das personagens

---

<sup>2</sup> Ver especialmente *Landscape*(1967), *Silence*(1968), *Old Times*(1970) e *Betrayal* (1978)

afirma "*There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place.*" E o que temos aqui é um homem que conversa com o que lhe restou de suas memórias. Sim, de suas memórias, pois o que lhe restou da antiga materialidade desse passado a que se refere? Os esportes e jogos? A garota? Não: o que restou está ali, naquele palco. Uma cadeira vazia, ele e aquilo que diz. E é exatamente diante desse último elemento que percebemos a natureza da memória: como em muitas de suas outras peças, Pinter nos entrega a realidade como vista por uma pessoa. A memória, através da linguagem, não é senão esse enorme edifício literário passível de contestação, mas cuja força argumentativa se apóia num tipo de história. Mas se em outras peças ela é um recurso dentro do jogo de poder, pois temos diversos personagens envolvidos nesse jogo, em *Monologue* a situação é que já não há mais os outros jogadores. A ficcionalização da memória é apontada ao fim da peça, quando os filhos do amigo ausente se tornam reais. Naturalmente uma pausa media a revelação da verdade, e é óbvio que há uma tensão entre as frases "*I'd have been their uncle*" e "*I am their uncle*".

O interessante, nessa realidade duvidosa, é que só podemos entender a memória em Pinter como a relação que a personagem estabelece entre as conflituosas demandas de sua situação presente e as migalhas restantes de um passado que se torna necessário. Se não há um jogo de poder explícito, é na constante auto-afirmação da personagem que percebemos o que se esconde. Sentado em uma cadeira, sem mover-se muito, lembrando-se de que foi o amigo quem tocou o corpo da mulher que amavam, o homem protagoniza o constante conflito em Pinter entre uma vitalidade sexual e uma vida de poder pulsante (a própria imagem do amigo como um motociclista sugere tal vitalidade) em contraste com uma reclusão estagnada, mergulhada em um passado do qual não consegue se desvencilhar e cuja sexualidade está apagada<sup>3</sup>. Foi o amigo quem possuiu a amante; foi o amigo quem teve filhos com ela. Quem está ali, sentado, sozinho, revisitando o passado é o homem recluso, que não levou seu desejo a cabo. O que ele nos afirma, no entanto, é ser de uma vitalidade enorme; nem dorme mais. Superou todas as suas mitologias passadas, e está livre. "*What you are in fact witnessing is freedom. I no longer participate in holy ceremony. The crap is cut.*". Do que é que ele está livre, de que tipo de vida, ou de que tipo de experiência da vida? E se está tão livre de todas essas mitologias, porque é que se refere a elas, porque é que precisa, em algum momento parar, entender qual é a ressonância de sua voz? Ao perder a segurança que esboça nas palavras acima

---

<sup>3</sup> Para uma exposição detalhada desse conflito, ver GANZ, A. (1972). "*Mixing Memory and desire: Pinter's Vision in landscape, Silence and Old Times*", in GANZ, A. (comp.) (1972). *Pinter, a collection of critical essays*, Prentice-Hall Inc, Englewood Cliffs, NJ.

quando assume a existência dos filhos do melhor amigo, o homem não está simplesmente se contradizendo; demonstra a complexidade da equação pinteriana da memória e do desejo, da reclusão e da vitalidade. Não há uma resolução entre tais forças. Se existe desejo de estar no lugar do amigo (e desejo de que o amigo esteja pelo menos ali, sentado naquela cadeira, ouvindo o monólogo que faz) há também certa face páfida daquele lado. Em Pinter, a grama do vizinho não é mais verde. Nunca.

A reclusão, resposta inferida em *Monologue* e explícita em peças como *Old Times*, não é uma resposta satisfatória àquilo de que o homem de *Monologue* quer se livrar, e de que se diz livre. Não há resposta satisfatória. A presença material do passado está ali, e voltamos aqui para a cadeira. Ela está no palco. O homem não se refere à platéia, nem a si mesmo, nem ao vazio. Refere-se à cadeira. Será que não estamos diante, então, de uma investigação também sobre a natureza do monólogo? Há mais de uma personagem. O homem não está, em absoluto, se referindo à platéia. Há alguém ali, e há um jogo de voz e contra-voz efetuado pela presença da pausa. Aqui se encontra o grande mérito dessa peça: o passado é, sim, alterado, modulado e refeito, a partir de pequenos cacos enumerados, resgatados, que não podem vir à tona sem passar por um duelo interior da personagem, travado entre seus impulsos, seus interesses e suas condições materiais de se mover dentro do *status quo* da situação. Não há uma configuração que satisfaça todas essas necessidades em uma das personagens, mas ao mesmo tempo há um passado material, presente, cujo espectro não se pode obliterar. Em *Monologue*, Pinter aproxima seu leitor/expectador de como o passado é processado pela memória dentro de uma única personagem. E a partir do momento em que se tem a consciência da impossibilidade de um acerto individual, voltamos para as outras obras ainda mais crentes da imensa complexidade das relações entre as personagens. Reconstruídos pela memória, os ausentes em *Monologue* também são configurações de algo inerente àquele homem presente, ecoam sua pluralidade. E Pinter foi extremamente inteligente ao nos deixar, no ponto em que esboçaríamos a pergunta “como seria esse monólogo dito por duas pessoas?”, *Landscape*. Pelos três envolvidos, *Silence*. A partir de *Monologue*, lançamos nova luz a essas peças, ao mesmo tempo em que nos preparamos para a última peça antes do teatro mais abertamente político feito pelo autor: *Betrayal*. E muito provavelmente, as peças entre *Monologue* e *Betrayal*, estas inclusas, têm muito mais a dizer sobre o último teatro pinteriano, sobre a natureza política das obras do autor, que as leituras mais superficiais nos sugerem.